

# ERDEM

Sayı/Issue: 90 Haziran/June 2026

Başvuru/Submitted: 19-03-2026

Değerlendirme: İki Dış Hakem/Evaluation: Two External Referees

Kabul/Accepted: 12-05-2026

Çift Taraflı Körleme/Double-Blind Review

Benzerlik Taraması Yapıldı/Similarity Scan Performed - intihal.net

Yayın/Publication: 20-06-2026

## Türk Edebiyatında İnsan-Dışı Anlatıcılar: Dolaşım Romanlarından “Hocalı’da Kalan Tar”a

İsmail Alper Kumsar | [0000-0002-2172-4900](https://orcid.org/0000-0002-2172-4900) | [alperkumsar@duzce.edu.tr](mailto:alperkumsar@duzce.edu.tr)

Doç. Dr./ Assoc. Prof. Dr. | Düzce Üniversitesi/ University | Fen Edebiyat Fakültesi/ Faculty of Arts and Sciences

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/ Department of Turkish Language and Literature

Düzce | Türkiye

<https://ror.org/04175wc52>

**Atf:** Kumsar, İsmail Alper (2026). “Türk Edebiyatında İnsan-Dışı Anlatıcılar: Dolaşım Romanlarından ‘Hocalı’da Kalan Tar’a”, *Erdem*, Haziran, Sayı:90, s. 127-150.

**Citation:** Kumsar, İsmail Alper (2026). “Non-Human Narrators in Turkish Literature: From Circulation Novels to ‘The Tar Remaining in Khojaly’”, *Erdem*, June, Issue:90, pp. 127-150.

### Makale Bilgileri Article Information

#### Yapay Zekâ Beyanı

Çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zekâ tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, tarafımda bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.

#### AI Disclosure

No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. All content has been produced by myself in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.

#### Etik Kurul İzni

Çalışma etik kurul izni gerektirmeyen nitelikte olup kullanılan veriler literatür taraması/yayınlanmış kaynaklar üzerinden elde edilmiştir. Çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

#### Ethics Committee Approval

The study does not require ethics committee approval, and the data used were obtained through a literature review / published sources. It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of the study and that all referenced works are listed in the bibliography.

#### Etik Bildirim

[erdemdergisi@akmb.gov.tr](mailto:erdemdergisi@akmb.gov.tr)

#### Complaints

[erdemdergisi@akmb.gov.tr](mailto:erdemdergisi@akmb.gov.tr)

#### Lisans

Bu makale Creative Commons Atf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisans (CC BY-NC) ile lisanslanmıştır.

#### License

This article is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC).

#### Dizinleme Bilgileri

Dergi TR Dizin, DOAJ, ERIH PLUS, MLA ve J-Gate tarafından dizinlenmektedir.

#### Indexing Information

The journal is indexed in TR Dizin, DOAJ, ERIH PLUS, MLA and J-Gate.

#### Çıkar Çatışması

Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

#### Conflict of Interest

There is no potential conflict of interest in this study.

## Türk Edebiyatında İnsan-Dışı Anlatıcılar: Dolaşım Romanlarından “Hocalı’da Kalan Tar”a

### Öz

Bu çalışma; insan-dışı anlatıcıların tarihî gelişimini, Türk edebiyatındaki görünümlerini ve edebî metne sağladığı estetik imkânları ele almaktadır. Kurgusal dünyada kendi hayat hikâyelerini anlatan hayvanlar, nesnelere veya tanımlanamayan (belirsiz) varlıkların tamamı insan-dışı anlatıcılar kategorisine girer. Hikâyeyi insan merkezli perspektiften uzaklaştırarak gerçekliğin farklı biçimlerde algılanmasına imkân tanıyan insan-dışı anlatıcıların kökeni, Apuleius’un *Başkalaşım* adlı eserine kadar götürülse de bu tip metinlerin yaygınlaşması XVIII. yüzyıl İngiliz edebiyatındaki “dolaşım romanları” (circulation novel) sayesinde mümkün olmuştur.

Türk edebiyatında, nesnelere veya hayvanların konuşturulduğu örnekler klasik metinlerde görülmekle birlikte hikâyenin tamamını kuran, olaylar arasında seçim yapıp yorumlayan, anlatımın perspektifini belirleyen insan-dışı anlatıcıların ortaya çıkışı XX. yüzyılın başlarına denk gelir. Bu bağlamda Selim Sırrı Tarcan’ın “Acıklı Bir Sergüzeşt” hikâyesinde bir “kısırak”, Kenan Hulusi Koray’ın “Ayna” hikâyesinde ise bir genelev odasındaki “ayna” insan-dışı anlatıcıların ilk örnekleri olması bakımından önemlidir. Kemal Râgıb Enson’un *Bir Liranın Başından Geçenler* adlı eseri İngiliz edebiyatındaki dolaşım romanlarının Türk edebiyatındaki karşılığıdır. Bu çalışmada, Kemal Râgıb’ın eserine ek olarak bugüne kadar dikkat çekilmeyen gazetelerde tefrika olarak kalmış iki dolaşım romanı (M. Fahrettin Pakkan’ın *Bir On Liralığın Hikâyesi* ile Ziya Uras’ın *Bir Elli Liralığın Maceraları*) tespit edilmiştir. Ayrıca insan-dışı anlatıcı kullanan birçok metne dikkat çekilmiştir.

Çalışmanın son bölümünde İmdat Avşar’ın “Hocalı’da Kalan Tar” adlı hikâyesi incelenmiştir. Hikâyede anlatıcı olarak seçilen “tar”, Hocalı Katliamı’nın travmatik atmosferini bir nesnenin gözlemleriyle aktarır. Böylece travmanın doğrudan anlatımının yarattığı sınırlar aşılır, insan-dışı anlatıcı kolektif acının şahidi hâline gelir. Çalışmanın bu kısmında, “Hocalı’da Kalan Tar” özelinde insan-dışı anlatıcı kullanımının işlevi de irdelenmiştir. Bu tercihin beraberinde getirdiği risklere değinilmiş ve ilgili hikâyede bu risklerin nasıl yönetildiği konusunda değerlendirmelerde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** İnsan-dışı Anlatıcı, Dolaşım Romanı, Nesne Anlatıcı, Hocalı’da Kalan Tar, *Bir On Liralığın Hikâyesi*, *Bir Elli Liralığın Maceraları*

## Non-Human Narrators in Turkish Literature: From Circulation Novels to “The Tar Remaining in Khojaly”

### Abstract

This study examines the historical development of non-human narrators, their appearances in Turkish literature, and the aesthetic possibilities they provide to literary texts. Animals, objects, or unidentified (ambiguous) entities that recount their own life stories within a fictional world all fall under the category of non-human narrators. Although the origins of non-human narrators, which allow reality to be perceived in diverse ways by shifting the focus away from an anthropocentric perspective, can be traced back to Apuleius’s *Metamorphoses*, their proliferation was made possible by the “circulation novels” of 18<sup>th</sup>-century English literature.

In Turkish literature, while examples of speaking objects or animals are found in classical texts, the emergence of non-human narrators who construct the entire story, select and interpret events, and ultimately determine the narrative perspective dates back to the early 20<sup>th</sup>-century. In this context, the “mare” in Selim Sırrı Tarcan’s story “Acıklı Bir Sergüzeşt” (A Tragic Adventure) and the “mirror” in a brothel room in Kenan Hulusi Koray’s story “Ayna” (The Mirror) are significant as early examples. Kemal Râgıb Enson’s work, “Bir Liranın Başından Geçenler” (The Adventures of a Lira), serves as the Turkish counterpart to the English circulation novels. In addition to Kemal Râgıb’s work, this study identifies two previously overlooked circulation novels that remained serialized in newspapers: *Bir On Liralığın Hikâyesi* (The Story of a Ten-Lira Bill) by M. Fahrettin Pakkan and *Bir Elli Liralığın Maceraları* (The Adventures of a Fifty-Lira Bill) by Ziya Uras. Furthermore, numerous other texts utilizing non-human narrators are highlighted.

The final section of the study analyzes İmdat Avşar’s story “Hocalı’da Kalan Tar” (The Tar Remaining in Khojaly). In the story, the “tar” (a traditional string instrument) chosen as the narrator conveys the traumatic atmosphere of the Khojaly Massacre through the observations of an object. Thus, the limitations created by the direct narration of trauma are transcended, and the non-human narrator becomes a witness to collective suffering. This section also evaluates the function of using a non-human narrator specifically in “Hocalı’da Kalan Tar,” addresses the risks associated with this narrative choice, and discusses how these risks are managed in the story.

**Keywords:** Non-human Narrator, Circulation Novel, Object Narrator, The Tar Remaining in Khojaly, *The Story of a Ten-Lira Bill*, *The Adventures of a Fifty-Lira Bill*.

## Giriş

**K**urgusal metinlerde anlatıcı, olayları aktaran bir aracı olmanın ötesinde metnin anlamını, tonunu ve algılanış biçimini belirleyen unsurdur. Okuyucu, metinle anlatıcının sunduğu perspektif üzerinden ilişki kurar. Anlatıcının konumu, bilgisi, güvenilirliği ve söyleyiş tarzı metnin algılanma biçimini doğrudan etkiler. Aynı olay örgüsü, farklı anlatıcı tipleri tarafından aktarıldığında bambaşka anlamlar kazanabilir. Bu nedenle “anlatıcı”yı, sadece “Kim anlatıyor?” sorusunun cevabı olarak görmek yerine “Anlatılan dünya nasıl görülüyor?” / “Nasıl anlamlandırılıyor?” sorularının merkezine yerleştirmek gerekir.

İnsan-dışı anlatıcılar, kurgusal metinlerde karşımıza çıkan en radikal ve zihin açıcı anlatıcı örneklerindedir. Kurgusal dünyada kendi hayat hikâyelerini anlatan hayvanlar, nesnelere veya tanımlanamayan (belirsiz) varlıkların tamamı insan-dışı anlatıcılar<sup>1</sup> kategorisine girer. Genellikle kendi hikayelerinin kahramanı olan bu anlatıcılar “homodiegetik” (ben anlatıcı) (Chatman, 2009: 145) konumdadır. Bu anlatıcılar, insan ve insan-dışı özelliklerin harmanlanmasıyla meydana gelir. Söz gelişi konuşan bir banknot, insani bir ses ve zihin ile insan-dışı fiziksel özelliklerin birleşiminden oluşmuştur.

İnsan-dışı anlatıcı kullanan modern metinlerin çeşitli varlıkların konuşturulduğu masallardan birtakım farkları olduğunu da belirtmek gerekir. Öncelikle masalların temel amacı öğreticiliktir. Dolayısıyla konuşturulan varlıklar, çocuklara bilimsel gerçekleri veya ahlaki dersleri daha ilginç bir yolla anlatmak için birer “araç” olarak kullanılır. İkinci olarak masallardaki insan-dışı anlatıcılar, genellikle insan özelliklerinin doğrudan

<sup>1</sup> Daha önce yazdığım bir makalede (Kumsar 2021) “insan-dışı anlatıcı” yerine “nesne-anlatıcı” tabirini kullanmışım ancak bu ifadenin bütün anlatıcı çeşitlerini ifade etmede yetersiz kaldığını fark ettim. Sözelimi nesne-anlatıcı kavramı son dönem romanında zihnin sınırları iyiden iyiye zorlayan soyut-anlatıcıları (ölüm-ruh-sevgi-eşik cini) kuşatmamaktadır. Hatta “insan-dışı anlatıcı” bile kimi anlatıcıları ifade etmede yetersiz kalabilir. Mesela Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* (2013) romanında köpek, ağaç, altın sikke gibi nesne-anlatıcıların ve kırmızı renk gibi soyut anlatıcıların dışında bir de ölü-anlatıcı (Nekro-Narratör) vardır. “Ölü” insan olsa da canlı bir insanın anlatamayacağı “ölü” olma durumuna dair deneyimleri aktarır. Bu açıdan bakıldığında “ölü anlatıcı” hem insan hem de insan-dışı olarak konumlanır. Bu nedenle insan-dışı anlatıcı kavramını, insan sınırlarını aşan varlık hâllerini yansıtan her türlü anlatma biçimi olarak düşünmek daha doğru olacaktır. Bu makalede “insan-dışı anlatıcı” kavramını kullanmakla birlikte sadece nesnelere (taş, dolap, ayna...) anlatıcı olduğu metinlerden söz ederken insan-dışı anlatıcının alt türü gibi düşündüğüm “nesne-anlatıcı” ibaresini kullanmaya devam edeceğim.

üzerine giydirildiği alegorik varlıklardır. Modern kurgu, hayvanı insan gibi göstermekle kalmaz, okura “hayvan olmanın nasıl bir şey olduğunu” da hissettirmeye çalışır. Thomas Nagel’in “Yarasa Olmak Nasıl Bir Şey?” (1974) başlıklı makalesinde sorduğu soru tam da budur. Masalın alegorik varlığı bu soruyu hiç sormaz; tilki zaten kurnazlığın sembolüdür, içeriden bir deneyim sunma iddiası taşımaz. Modern insan-dışı anlatıcı ise bu soruyu gündemine alır; tam anlamıyla cevaplaması mümkün değilse de okurda bir sorgulama zemini açmayı hedefler. Üçüncü olarak masalarda konuşan bir hayvan veya nesne, türün kendi kuralları ve gelenekleri çerçevesinde artık normalleşmiştir. Okur, masal dünyasına girdiğinde bu durumu yadırgamaz; çünkü bu anlatıcı, türün “doğal” bir parçasıdır. Oysa modern kurgusal metinlerde bu anlatıcılar güçlü bir “yabancılaştırma” etkisi yapar (Bernaerts vd., 2014: 69, 70, 71). Son olarak masalarda konuşurulan nesnelere, çoğu zaman tüm hikâyenin asıl anlatıcısı değildir. Konuşturulan nesnelere tanrısal konumlu ya da gözlemci bir anlatıcı tarafından zaman zaman söz hakkı verilir. Bir masalda “kurt”un çeşitli diyaloglar kurması, rüzgârın birkaç cümle söylemesi esasında kadim bir edebî sanat olan “intak”ın farklı şekillerde uygulamalarıdır. Modern metinlerde insan-dışı anlatıcı, hikâyenin tamamını kurar, olayları seçer, yorumlar, hatırlar, anlatımın perspektifini belirler. Özetle masallar, insan-dışı anlatıcıları gelenek ve sembolizm çerçevesinde kullanmaktadır. Bu makale kapsamında dikkat çektiğimiz metinler ise insan merkezli bakış açısını sarsmak, gerçekliği tuhaflaştırmak ya da “insan olmayan bir zihnin” deneyimini sorgulamak için kullanmaktadır.

İnsan-dışı anlatıcılar, metni insan-merkezli anlatımın sınırlarından çıkararak anlatımın ufkunu belirgin biçimde genişletirler. Gözleri olmadığı hâlde gören, belleği olmadığı hâlde hatırlayan, idrak yeteneği bulunmadığı hâlde yorum yapan anlatıcılar insan-varlık ilişkisini yapıbozuma uğratarak romancının gerçekliği taklit etme amacına meydan okurlar. Bu nedenle insan-dışı anlatıcı kullanan metinler, Rus formalistlerinin “ostranenine” (defamiliarization/ yabancılaştırma) olarak adlandırdıkları kuramla okunmaya elverişlidir. Çünkü bu kuram, edebî metnin kanıksanmış durumları özgün bir formatta, alışkanlıkları kırarak biçimde sunması gerektiğini iddia eder. (Kumsar 2021: 706-707). Şklovski’nin tanımladığı yabancılaştırma, (Şkolovski 2005: 78) gerçekten de insan-dışı anlatımın önemli bir faktörüdür. Zaniwski’nin *Fare* romanındaki “fare” veya Calvino’nun *Cosmicomics*’teki “Qfwfq”su, okuyucunun bu metinleri aşına olduğu gelenekler ve beklentiler çerçevesinde değerlendirmesini engeller. Şklovski’nin ifadesiyle bu anlatıcılar otomatik algımızı kırarak gerçeğin “tanınması” güçleştirir ve yeni bir bakış

açısı geliştirmemizi sağlar. Söz gelişi Zaniewski'nin romanında oluklar, kanalizasyonlar, çöpler ve çatlakların farelerin dünyasını nasıl şekillendirdiği gösterilerek gerçeklik algısının yönü değiştirilir. Calvino'nun anlatıcısı (Qfwfq), zamanın başlangıcından ve hatta öncesinden beri geçirdiği farklı varoluş evrelerinden söz eder. Bu şekilde, okuyucunun zaman ve kimlik hakkındaki fikirlerini yeniden düşünmesi teşvik edilir (Bernaerts vd. 2014: 73).

İnsan-dışı anlatıcılar, Şklovski'nin öne sürdüğü “yabancılaştırma”nın yanında “empati” duygusu da verir. Esasında “empati” yabancılaştırmanın gerçekleşmesine de hizmet eder. Lauwereyns'in *Monkey Business* romanındaki laboratuvar maymununun otobiyografisini okurken insan gerçekliğinden uzaklaşarak kafesteki maymunun duygusunu hayal gücümüzle paylaşırız. Maymunla kurduğumuz empati, Şklovski'nin öne sürdüğü türden yabancılaştırmanın gerçekleşmesini sağlar (Bernaerts vd. 2014: 74).

Kurmaca metinlerde insan-dışı anlatıcı kullanmak, elbette temelde anlatma tekniğine ilişkin bir tercihtir. Ancak nesnelere modern dünyada öne çıkan konumuyla değerlendirilmeye de müsait görünmektedir. Yaşadığımız dijital çağda nesnelere; teknolojik sistemler aracılığıyla veri üreten ve aktaran (nesnelere interneti) unsurlar hâline gelmiştir. Bu durum tabii olarak nesnelere edilgen bir varlık olmanın ötesine taşımıştır. Bu bakımdan kurmaca metinlerde nesne-anlatıcılar, nesnenin statüsüne yönelik değişen yaklaşımlarla yeniden anlamlandırılabilir.

## 1. İnsan-Dışı Anlatıcıların Tarihi

İnsan dışında bir varlığın hikâye anlatması fikri, dünya edebiyatında oldukça köklü bir geleneğe sahiptir. Apuleius'un (125?-170?) *Başkalaşım* isimli eseri (Apuleius 2017), bu türün tarihteki ilk örneklerinden biri sayılabilir. Bu metnin baş kişisi olan Lucius bir sihir ile eşeğe dönüşür. Lucius, eşek görüntüsüne sahip olsa da aklı ve duyguları ile insandır. Meraklı Lucius, farklı farklı kişilere satılmak suretiyle onlarca hayat tanır. Sahiplerinin tuhaf alışkanlıkları, sırları, ikiyüzlülükleri, hırsları ve açgözlülükleri Lucius'un gözünden aktarılır. Uzun kulaklarıyla en cılız sesleri dahi duyup anlatan Lucius, birçok maceradan sonra “gizem dini”ne girmek şartıyla Tanrıça Isis tarafından tekrar insana dönüştürülür.

Yaklaşık kırk adet el yazması bulunan *Başkalaşım*, XVIII. yüzyılda Batı dillerine çevrilmiştir. Aynı yüzyılda İngiliz edebiyatında “dolaşım

romanı” adı verilen insan-dışı anlatıcı kullanan metinlerin yaygınlaşması *Başkalaşım*’ın bu metinlere ilham vermiş olabileceğini düşündürmektedir. On sekizinci yüzyıl İngiliz edebiyatında epeyce yaygın olan dolaşım romanları (novel of circulation) -it-narrative, object narrative, object tales, spy novels da denmektedir- kırbaç, madeni para gibi cansız bir nesnenin ya da köpek, kedi gibi bir hayvanın değişim, kaybolma veya hırsızlık yoluyla toplum içinde dolaşırken yaşadığı maceraları tekil birinci şahıs (ben) olarak anlattığı bir türdür. Bu romanlarda, dolaşan varlığın bakış açısı öne çıkar; dolaşıma giren varlık, karşılaştığı çeşitli sosyal sınıfları, ahlaki kusurları ve ekonomik ilişkileri gözlemler, yorumlar. Dolaşım romanlarına “casus romanı” (spy novels) denmesi de tam olarak bu sebeptir. Dolaşıma giren nesne veya hayvan âdeta bir casus gibi mahrem alanlardan dışarıya bilgi sızdırır. Dolaşım romanlarında en çok tercih edilen anlatıcı “para”dır. Dolaşımının hızlı olması, farklı çevrelerden insan tipleri arasında geçiş yapabilmesi, ekonomik siyasi ve sosyal meselelerin yorumunu yapabilecek yetkiye sahip olması, yaşam biçimlerini ve hayata bakışları yansıtmak bakımından çok güçlü bir sembolik anlam taşıması gibi sebepler “para”nın anlatıcı olarak öne çıkmasında etkili olmuştur (Kumsar 2021: 704). Dolaşımdaki paranın “likit” kelimesiyle ifade edilmesi de “bir sıvı gibi içsel sınırlardan yoksun” oluşu ve dirençli yapıların sunduğu dış sınırları kolayca kabul etmesiyle ilgilidir (Simmel 2014: 500). Dolaşım romanları, olay odaklı metinler oldukları için psikolojik derinliğe fazlaca yönelmezler. Nesnelere çoğu zaman onlarca olay, kişi ve mekân arasında hızla dolaşırlar. Bu nedenle okur genellikle macera nevinden onlarca hadiseye şahit olur. Dolaşım romanlarında para gibi hızlı dolaşıma girmeyen çekmecelere kilitlemiş, karanlık torbalara tıkmış anlatıcılar da vardır. Kapalı mekânda hareketsiz kalan bu tip nesnelere, bir taraftan içinde buldukları durumdan şikâyet ederken diğer taraftan dışarıdan duydukları sesleri naklederler. Nesne-anlatıcıların bazıları doğaüstü gözlem güçlerine sahiptir. Örneğin Charles Johnstone’un *Chrysal: or, The Adventures of a Guinea* (1760) adlı eserindeki anlatıcı altın ruhudur; bu ruh, dokunduğu her kişinin bilinciyle doğrudan etkileşime girer. Sandalye, fayton gibi hikâyesini anlattıkları insanları taşıyan nesnelere yanında insanların düzenli aralıklarla üzerlerine çıktıkları yatak, kanepeler ya da önlerinden geçip kendilerini orada gördükleri ayna gibi anlatıcılar da vardır (Blackwell 2012: VII).

Son dönemde postmodern yaklaşımların güç kazanması, insan-dışı anlatıcıların kurmaca metinlerde daha sık görünür hâle gelmesini sağlamıştır. İnsan merkezlik perspektifini sorgulayan bu yaklaşımlar; hayvanların,

nesnelerin ya da farklı varlık biçimlerinin anlatıcı olarak kullanılmasını estetik bir tercih olmaktan çıkarıp insan ile insan-dışı varlıklar arasındaki ilişkiyi sorgulamaya dönük bir çerçeve oluşturur. Bu anlamda farklı dillerde kaleme alınmış birçok eserde insan-dışı anlatıcılara yer verildiği görülür. Bahsi geçen metinlerden bazıları şunlardır: Julian Barnes: *On Buçuk Bölümde Dünya Tarihi* (1989), Harry Mulisch: *Heykel ve Saat* (1989), Martin Amis: *Zamanın Oku* (1991), Andrzej Zaniewski: *Sıçan* (1993), Bernardo Atxaga: *İki Kardeş* (1995), Jan Lauwereyns: *Maymun İşleri* (2003), Andrea Kerbaker: *On Bin* (2003), Willem Jan Otten: *Portre* (2004) (Bernaerts vd. 2014: 69-70). James Fenimore: *Bir Cep Mendilinin Otobiyoğrafisi* (Cooper, 2021), Kate Di Camillo: *Edward Tulane ve Mucizevi Yolculuk* (Dicamillo, 2025).

## 2. Türk Edebiyatında İnsan-Dışı Anlatıcının Görünümleri

Türk edebiyatı geleneğinde insan-dışı varlıkların konuşurulduğu çeşitli örneklere rastlamak mümkündür; ancak bunlar modern metinlerdeki insan-dışı anlatıcılardan farklı işlevler üstlenirler. *Mesnevi*'nin henüz ilk satırlarında “Ney”, *Çengnâme*'de bir musiki aletinin dört parçası (ipek kıl, servi ağacı, ahü derisi, at kılı) (Uçan Eke 2023: 126-127) *Tutiname*'de bir papağan, masal ve fabllarda hayvanlar bitkiler, Şeyhi'nin *Harname*'sinde bir eşek, Pir Sultan Abdal'ın “Sarı Tamburam” şiirinde tambura, Ahmet Mithat Efendi'nin *Kıssadan Hisse* isimli eserinde çeşitli hayvanlar konuşurlarsa da bu anlatıcılar daha önce ifade ettiğimiz üzere “intak” sanatı çerçevesinde zaman zaman söz hakkı verilen varlıklardır.

Bütün bir metnin insan-dışı anlatıcı tarafından kurulduğu örnekler Türk edebiyatında 1900'lü yıllardan itibaren yaygınlaşmaya başlamıştır. Halihazırda tespit edebildiğimiz insan-dışı anlatıcı kullanan en eski metin, Selim Sırrı Tarcan'ın 1923'te yayımlanan “Acıklı Bir Sergüzeşt”idir. Hikâye, Ceylan isimli bir “kısırak” tarafından, tekil birinci şahıs bakış açısıyla anlatılmaktadır (Özen 2022: 171). Hikâyenin girişinde “kısırak” konuşma yeteneğinin kaynağını açıklama gereği hisseder:

“Destan-ı hayatımı nakle başlamadan evvel size kim olduğumu haber vereyim. Ben hayatında çok tatlı ve çok acı günler görmüş Ceylan adlı bir kısırığım. Sözümün ciddiyetine inanmak istemiyorsunuz? Tekellüm hususu yalnız eşref-i mahlukat olan insanlara verilmiştir, sen hayvan-ı natik değilsin, demek istiyorsunuz. Çok ibret-âmiz maceralarla dolu ömrümü nev'-i

beşere nakletmek için cenab-ı hakka niyaz ettim, yalvardım.  
Her şeye kadir olan Allah yalnız bir defaya mahsus olmak üzere  
benim de dilimi açtı, beni söyletti. Şimdi lütfen dinleyiniz.”  
(Tarcan 1923: 135).

Ceylan’ın anlatma yeteneğini tanrısal bir bağış olarak temellendirmesi, henüz bu tip bir anlatıcıya aşına olmayan okurun gerçeklik algısında oluşabilecek kırılmayı dengelemek amacıyla yapılan bilinçli bir hamle gibi görünmektedir. Hikâyenin devamında Ceylan, sahiplerinin toplumsal hayattaki statülerine göre bir konum elde eder. Hayatının ilk yıllarında, sırtında genç bir subay taşıyan Ceylan hem efendisi hem de efendisinin çevresi tarafından el üstünde tutulur. Ancak efendisi bilinmeyen bir nedenle kaybolduktan sonra “idbar-ı hayatı” başlar. At pazarında bir arabacıya satılan kısırak, sabahtan akşama kadar yolcu taşımakla görevlendirilir. Bir kaza neticesinde kalçası kırılıp işe yaramaz hâle gelince teşrih (otopsi) dersi için baytar mektebine götürülür (Özen 2022: 171). Hikâyede Ceylan’ın, ekonomik değer üzerinden tanımlanan bir meta statüsüne indirgendiği görülmektedir. Ceylan’ın toplumsal değeri, kendi varlığından ziyade kime ait olduğuna ve hangi işlevi yerine getirdiğine bağlı olarak şekillenir. Nihayet işlevini yitirdiğinde ise dolaşım ekonomisinin dışına atılır. Bu metinde öne çıkan metalaşma meselesi insan-dışı anlatıcı kullanan metinlerde çok sık karşılaşılan bir durumdur. Bu hikâyeleri anlatan nesne ya da hayvanlar, sahipleri tarafından alınıp satılmak suretiyle metalaştırılır. Çünkü nesnelere, anlatıcı olmaları bakımından nesnelikten sıyrılıp eyleyici bir özne fonksiyonu kazansalar da hikâyedeki yerleri bakımından nesne özelliklerini devam ettirmektedirler (Kumsar 2021: 705). Bu durum tabii olarak onların alınıp satılmalarını, metalaşmalarını da beraberinde getirmektedir.

Kenan Hulusi Koray’ın 1929’da *Servet-i Fünûn*’da tefrika edilen “Ayna” adlı hikâyesinde anlatıcı, bir hayat kadınının genelevdeki odasına yerleştirilmiş “ayna”dır (1929: 366-368; 400-402). Taşıdığı sembolik anlamlar bakımından güçlü bir temsil kapasitesine sahip olan ayna, metin içerisindeki konumu ve şahit olduğu olaylar aracılığıyla gözetim-teşhir ilişkileri ve meta fetişizmi başta olmak üzere farklı kuramsal perspektiflerden okunmaya elverişli bir anlatıcı işlevi üstlenmektedir. Nedim Gürsel’in 1998’de yayımladığı “Ayna” isimli hikâyeye (1994: 143-157) ile Kenan Hulusi’nin “Ayna”sı arasında tesadüf sınırlarını zorlayan şaşırtıcı benzerlikler bulunmaktadır (Koray 2023: 18). Gürsel’in hikâyesinde de anlatıcı bir hayat kadının odasına yerleştirilmiş “ayna”dır. Ayna, tıpkı Koray’ın hikâyesindeki gibi bir

hayat kadının odasındaki gözlemlerini anlatır. Her iki hikâyede de kadın bedeninin metalaşması ana izlek olarak öne çıkar.

1932’de *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilen Kemal Râgıb Enson’un *Bir Liranın Başından Geçenler* isimli eseri, İngiliz edebiyatındaki dolaşım romanlarının edebiyatımızdaki ilk örneğidir. Dolaşım romanlarında yoğun biçimde kullanılan nesnenin para olduğunu daha evvel söylemiştik. Bu eser, tıpkı İngiliz edebiyatındaki benzerleri gibi bir parayı konuşturur. 1930’ların en küçük kâğıt banknotu olan bir lira, roman boyunca onlarca el değiştirip birçok olaya şahit olarak bunları nakleder. (Kumsar, 2021; Enson, 2023a; Enson, 2023b). Kemal Râgıb’ın bu romanı, Türk edebiyatında dolaşım romanlarının yaygınlaşması anlamında güçlü bir etki göstermese de (Kumsar 2021: 707-708) parayı anlatıcı olarak seçen başkaca dolaşım romanları da yazılmıştır. M. Fahrettin Pakkan’ın *Haziran 1947’de Son Saat*’te tefrika edilmeye başlanan *Bir On Liralığın Hikâyesi* ve Ziya Uras’ın Ocak 1957’de *Gündüz* gazetesinde tefrika edilmeye başlanan *Bir Elli Liralığın Maceraları* isimli romanları da Türk edebiyatında dolaşım romanlarının nadir örnekleridir. *Bir On Liralığın Hikâyesi*’nde yıprandığı için tedavülde kaldırılmak üzere olan on liralık kendisini yakmak için ayıran banka görevlisi Mustafa Dosdoğru’ya hayatını anlatır. Onun hayatı, esasında tabii olarak başkaca insanların da hayatıdır. *Bir Elli Liralığın Maceraları* tefrika edilirken ilk nüshada yer alan “50 Liralığın Hikâyesi Nedir?” başlıklı ilan, okura nasıl bir metinle karşılaşacağı konusunda aşağı yukarı bir fikir vermektedir:

“Cemiyet hayatımızın muhtelif safhalarını mizahi bir lisanla anlatan bu tefrika, sizi kahkahalarla güldürürken derin derin düşündürcektir de. Tedavülde dönüp dolaşan bir elli liralık binlerce vatandaşın hayatına da ortak olur. Şimdi bir vekilin cebindedir. Biraz sonra onu bir müstahdem, bir işçi alıp götürür. Ve bu her el değiştirme hayat romanının bir yaprağını yaratır. İşte tefrikamızda bir elli liralığın dilinden memleketimizdeki muhtelif tip ve mesleğe mensup birçok vatandaşın ıstıraplarını, neşelerini çeşitli hayat hikâyelerini okuyacaksınız.” (Uras 1957).

*Bir Liranın Başından Geçenler*, *Bir Elli Liralığın Maceraları*, *Bir On Liralığın Hikâyesi* isimli romanlar paranın dolaşımı üzerine kurulmuş, nesne-anlatıcı modelini benimsemiş metinlerdir. Bu romanlarda temel hedef, el değiştiren para üzerinden toplumun farklı katmanlarını görünür kılmaktadır. Ayrıca bu üç romanda, paraların yanarak yok olması ya da yanarak yok olmaya

hazırlanması sembolik anlamlar taşır. Paraların fiziksel imhası, “tedavülün” ve dolayısıyla tedavüle bağlı olarak gelişen hikâyenin doğal sınırına ulaştığını gösterir. Nesnenin ekonomik ömrünü tamamlaması anlatıcının sesinin mühürlenmesidir. Bu final, okurda trajik bir kahraman ölümü etkisi yarattığı gibi sosyo-ekonomik açıdan toplumsal kirlenmişlikten ve insan hırslarından ateş aracılığıyla arınmayı (katarsis) da temsil eder. Kendisine büyük anlamlar yüklenen, uğruna suçlar işlenen bu kâğıt parçasının bir kıvılcımla küle dönüşmesi, temsil ettiği ekonomik değer ve hiyerarşilerin uçuculuğunu vurgulayarak okura, modern dünyanın karmaşasında asıl nesneleşenin ve harcananın ne olduğunu sorgulatan güçlü bir sembolik alan açar. *Bir On Liralığın Hikâyesi*’nde sistemin bir parçası olan banka görevlisi tarafından paranın yakılarak imha edilmesi vurgusu özellikle dikkat çekicidir. Bu yöntemle devlet veya sistem, yıpranan (çok fazla “hikâye” biriktiren, kirlenen, eskiyen) parayı sistemin dışına iterek yerine “hafızasız” ve “temiz” olanı koyar. Dolayısıyla yakma ritüeli, bir anlamda sembolik olarak sistemin kendi kirini temizleme biçimidir. Yıpranan para, dolaşım ekonomisinin işlevsel temizliğine tabi tutulur.

Halid Ziya’nın “Bir Hazin Hatıra” isimli hikâyesinde (Uşaklıgil 1935: 31-38) tam anlamıyla bir nesne otobiyografisi kurulmasa da bu metnin dolaşım romanlarından belirgin izler taşıdığını söyleyebiliriz. Bu hikâyede, “bir lira”nın dolaşımına ilişkin kurulan hayal, bir nesne otobiyografisinin taslağı gibidir. “Onu böyle elimde tutarken bütün hayatının hikâyesini okuyorum zannındaydım.” diyen anlatıcı “bir lira”nın hikâyesini kabaca anlatır. Senelerce evvel, yepyeni parlak renkleriyle, “bikrinin şaşaasıyla”, kendisini bekleyen kaderden habersiz, “hülyayla dolu” bir dünyaya çıkan bir lira “yuvarlana yuvarlana,” “dolaşa dolaşa” her el değiştirmesinde çehresinin temizliğinden bir nebze bırakarak dolaşıma girer. Kimi zaman gözyaşlarıyla yıkanıp temizlenmeye çalışırsa da çoğunlukla kirli parmakların arasında “müthiş bir talihin zebunu ve esiri” olur.

Hikâyenin sonunda “para” konuşma yeteneğine ulaşmasa da dolaşımın izlerini bedeninde taşıyan bir insan kimliğine bürünür. Anlatıcı, parayı uzun bir “cidal silsilesinden” sonra harpte tek kolunu kaybetmiş eski bir cengâver’e benzeter. Para artık saklana saklana, kesik kolunu göstermekten çekinerek yüzünü kaplayan buruşuklukların arasında çirkin bir alaycı gülümsemeye, insanlığı kınayan bir şeytan gibi sırta sırta hayatına devam edecektir. Anlatıcı, bu hayalin verdiği kasvetle artık “bu sakat şeyi” cebine koymak istemediğinden büsbütün boğup öldürmek amacıyla avucunun içinde sıklmaya başlar.

Kemal Ahmet'in 1933'te yayımladığı "Sandalye Diyor ki..." isimli hikâyesi, hibrit bir anlatımı benimsemek suretiyle Türk edebiyatındaki insan-dışı anlatıcıların tarihinde ilginç bir yer tutar. Metinde hem insan anlatıcının hem de insan-dışı anlatıcının sesi duyulur. Dinlenmek için bir kahvehaneye oturan anlatıcı, "ayağı yivinden oynamış" bir sandalye görür ve sandalye ile hayalî bir diyalog kurmaya başlar. Bu diyalog ilerledikçe sandalye eşya olmaktan çıkarak konuşan, gözlemleyen ve yorumlayan bir varlık hâline gelir. Ancak burada anlatımın tam anlamıyla sandalyeye devredildiğini söyleyemeyiz. Zira sandalyenin sesi, bir yandan bağımsız bir bilinç izlenimi uyandırırken diğer yandan anlatıcı öznenin kendi iç konuşmasını nesneye yansıtması gibi görünmektedir (1933: 6). Bu hikâyede kullanılamaz hâle gelmiş nesnelere "geçmişin yükünü" taşımasına da gönderme yapılır. Bu yüzden bozuk sandalye, birikmiş deneyimin taşıyıcısı olarak konuşmaktadır.

Oktay Akbal'ın 1967'de yayımladığı *Canlılar Cansızlar* isimli hikâye, nesne anlatıcı kullanan hikâyeler içinde ilginç bir yere sahiptir. Metindeki altı anlatma biriminde beş farklı anlatıcı vardır. Bu anlatıcılardan dördü insan ikisi mankindir. Hem insan hem de insan-dışı bir anlatıcının aynı metin içinde bulunması okuru aynı hikâye içinde iki kez bakış değiştirmeye zorlar. İnsan anlatıcıların hâkim olduğu bölümlerde hikâye, insan bilincinin merkezinde kurulur. Mankenin konuşmaya başlamasıyla bu merkez tersine döner (İnan, 2024). Seyredilen, sergilenen, teşhir edilen beden bir anda gözlemleyen, yorumlayan konumuna yükselir. Bu tersine çevirme sayesinde metin canlı ile cansız arasındaki hiyerarşiyi sorgulamaya/sorgulatmaya başlar. Modern tüketim kültürünün beden üzerindeki tahakkümü, beden metalaşması gibi meselelere odaklanan hikâye, insan-dışı anlatıcı sayesinde metalaştırılmış bedeni içerden konuşturur. Böylece hikâye, canlılık ve cansızlık kategorilerini yeniden tanımlayarak modern yaşamda nesneleşen insanla özneleşen eşya arasındaki ironik yer değiştirmeyi görünür hâle getirir.

İsmail Uyaroğlu'nun 1979'da yayımladığı *Bir Liranın İki Günü*, çocuk edebiyatı çerçevesinde nesne-anlatıcı mantığıyla yazılmış bir metindir (Uyaroğlu 2018). Metinde, "Bir Lira"nın iki günlük serüveni kendi dilinden anlatılır. Bu eser, dolaşım romanlarının Batıdaki seyrinden farklı bir gelişimi göstermesi bakımından önemlidir. Batı edebiyatında nesne otobiyografileri/ dolaşım romanları yetişkin okura yönelik metinlerken sonradan sadeleştirilerek çocuk edebiyatı ürünü hâline gelmiştir. Uyaroğlu'nun metni, dolaşım romanlarının meşhur anlatıcısı olan parayı doğrudan çocuk edebiyatı

bağlamında kullanarak bu geleneği tersine çevirmiştir. Uyaroğlu’nun metni her ne kadar çocuk edebiyatı çerçevesinde yazılmış olsa da dolaşım romanlarında nesnenin el değiştirmesi, farklı sosyal sınıflara uğraması, toplumsal ağları görünür kılması bakımından dolaşım romanlarının mantığına uygun olarak kurgulanmıştır. Uyaroğlu’nun metninde de bir lira farklı kişiler arasında dolaşır, sosyal ve ekonomik ilişkileri gösterir, kullanım biçimlerini deneyimler. Metinde ekonomik değer algısı; emek, yoksulluk, tüketim ve israf gibi karşıtlıklar üzerinden sunulmak ve toplumsal konuma göre farklılık göstermektedir. Dolayısıyla bu hikâyeyi, sadece pedagojik ilkeler ve basit bir canlandırıcılık (animizm) üzerinden okumak yanlış olacaktır.

Hulki Aktunç’un 1981’de yayımlanan *Bir Çağ Yangını* isimli romanında anlatıcı, bir “eşik cini”dir. Okuyucu; evin geçmişini, şimdisini ve geleceğini kapı eşliğinde yaşayan bu cinden öğrenir. Cin’in dışarıyla içeri arasındaki konumu (eşikte kalma) gerçekte hayal arasındaki konumu gibidir.

“Ben eşik sakini, eğri büğrü, duygulu, bir genç kıza zarar vermeyecek eski moda yaratık, ben hep ona anlatmayı düşündüm. Nasılını bilemedim. Çünkü susmaya, sır vermemeye de koşulmuştum. (...) Bir zamirdim ben. Kendimi sevmem. Belki de bu yüzden: Kendimden söz etmeyeyim daha iyi, yoksa soyu iyice tükenmiş zavallı birkaç büyü de bozular gider, diye düşünürdüm.” (Aktunç 2021: 26).

*Bir Çağ Yangını*’nda anlatıcının cin olması metnin tekinsizliğine hizmet eder. Descartes’ın “kötücül cin” hipotezinden hareketle eşik cinini kuşku kaynağı olan bir anlatıcı olarak konumlandırmak mümkündür. Bu nedenle hikâyenin tamamı okur nezdinde şüpheli ve aldatmacalı hâle gelir. Eşik cininin kendisini bir zamir olarak tanımlaması ise Benveniste’in zamir kuramından hareketle değerlendirildiğinde eşik cinin bir boşluk olduğu sonucunu doğurabilir (Ünlü 2024: 56). Bu roman insan-dışı anlatıcı kullanımının fonksiyonunu genişletmesi bakımından dikkat çekicidir. Zira bu metinde anlatıcı artık kavranabilir ve bütünlüklü bir dünyadan söz etmemektedir.

Güven Bakır’ın *Aryballos* isimli romanında (2014) anlatıcı, eski Yunan’da parfüm veya yağ koymak için kullanılan Aryballos diye adlandırılan bir “şişe”dir. Eski Yunan’da üretilen Aryballos, yüzyıllar süren dünyadaki varlığını tanrısal konumlu bakış açısı ile anlatır. Büyük patlamadan itibaren yeryüzünün oluşum süreçlerini, insanoğlu ile ilk karşılaşmasını, koparıldığı kaya parçasını, hammadde olarak satıldığı pazar yerinden alınarak ustasının

elinde nasıl şekillendiğini, Olympia’da düzenlenen yarışmalar kapsamında açılan özel panayıradaki pazarda satışa çıkarılıp asıl sahibini nasıl bulduğunu uzun uzadıya anlatır (Uçan Eke 2023: 134).

Kaan Murat Yanık’ın *Uzakların Şarkısı* adlı romanı, klasik edebiyatımızdaki insan-dışı bir anlatıcı olan papağanı, postmodern bir metinde kullanması bakımından dikkat çekicidir. Romanın çerçevesi, Bünyamin isimli kahramanın yazma süreciyle belirlenirken alt hikâyeler Zencefil ve Gülbadem’in tarihî ve fantastik maceralarıyla şekillenir. Zencefil, klasik *Tûtînâme*’deki papağan rolünü üstlenir. Romanın anlatıcısı olan papağan Bünyamin’in yazma sürecini yönlendirdiği gibi XVIII. yüzyıl İstanbul’unun sosyo-politik panoramasını da aktarır. Eser, *Tûtînâme*’nin çerçeve ve alt hikâyeler mantığını günümüz kurmacasıyla birleştirir. Romandaki döngüsel yapı ve tünel metaforu gibi postmodern öğeler, anlatıcı otoritesini görünür kılarak kurmacanın yapaylığını açığa çıkarır ve okuru bir oyunun içine çeker.

İhsan Yabaneri’nin 2023’te yayımlanan *Paranın Hikayesi* isimli romanı, tıpkı *Bir Liranın İki Günü* gibi dolaşım romanı mantığını çocuk edebiyatı çerçevesinde yeniden yorumlayan bir eserdir. On iki bölümden oluşan romanın ilk bölümünde Musa isimli bir çocuk Sahaf Alim’in dükkânından *Paranın Hikayesi* adlı kitap satın alır ve okumaya başlar. Kitabın on bir bölümünde birbirinden bağımsız hikâyeler anlatılır; her hikâyenin sonunda söz alan para, hikâyeden çıkarılması gereken dersi aktarır. Böylece “para” okuru yönlendiren ve eğiten pedagojik bir aktör hâline gelir. Son bölümde ise para, kendisinin nasıl icat edildiğini anlatır. Uyaroğlu’nun *Bir Liranın İki Günü* gibi bu eser de dolaşım romanı geleneğinin Türk edebiyatında pedagojik anlatım perspektifiyle birleşerek işlevsel bir dönüşüm geçirdiğini göstermektedir.

Buraya kadar pek çok örnek göstererek Türk edebiyatındaki görünümüne dair genel bir çerçeve çizmeye çalıştığımız insan-dışı anlatıcılara şunları da eklemek mümkündür: Sevinç Çokum’un “Bir Ağacın Dilinden” isimli hikâyesinde “ağaç”, (1995) “Kuş Günlüğü” isimli hikâyesinde de “kuş”; Hasan Ali Toptaş’ın *Ben Bir Gürgen Dalıyım* (2010) isimli kitabında bir “gürgen ağacı”; Yıldırım Türk’ün, “Kilitli Parke Taşı” isimli hikâyesinde (2012) bir “parke taşı”, “Geçtim Dünya Üzerinden” isimli hikâyesinde bir “kitap”, “Son Konak” isimli hikâyesinde “konak”; Soner Oğuz’un “Bir Evin Makûs Talihi” isimli hikâyesinde (2018) “ev”; Sema Bayar’ın “Bez Bebek” isimli hikâyesinde (2020) “oyuncak bebek”; Emin Gürdamur’un

“Kızılağaç Yaprağı” isimli hikâyesinde (2019) “kızılağaç yaprağı”, “Şeyhin Kalbi” isimli hikâyesinde (2021) âsâ içine gizlenmiş “tahta kurdu” (Kumsar 2021: 709) Sinan Terzi’nin “Topalın Kalemî” hikayesinde “kurşun kalem”, (Terzi 2019: 109-110) “Topalın Kâğıdı” hikayesinde “kâğıt” (Terzi 2019: 110-111), Lütfi Bilir’in *Bir Ağacın Dilinden* isimli romanında (2022) “kestane ağacı”, Rukiye Saran Aydın’ın *Beli Bükük İle Mezar Taşı* (2024) isimli kitabındaki muhtelif hikâyelerde “insan gölgesi”, “robot süpürge”, “yaban yulafı”, “karahindiba”, “akasya”, “ağaç yaprakları”, “Divan-ı Lügati’t Türk”, “Dürüstlük”, “Koronavirüs”, Emrah Öztürk’ün “Hikaye” isimli öyküsünde “çamaşır leğeni” (2025: 7-14) insan-dışı anlatıcı olarak kullanılmıştır.

Türk edebiyatında insan-dışı anlatıcı kullanan metinlerden tespit edebildiklerimize dair yapmış olduğumuz bu bilgilendirmelerden anlaşılacağı üzere 1920’li yıllardan 1980’li yıllara kadar edebî metinlerde kullanılan insan-dışı anlatıcılar, büyük oranda biçimsel bir deney niteliği taşımakla birlikte modernleşme sürecinin yarattığı toplumsal dolaşımı ve sınıfsal ilişkileri göstermeye yönelik bir işlevde kullanılmıştır. Bu bağlamda 1980 öncesinde söz konusu anlatıcılar, dünyayı kavranabilir ve bütünlüklü bir biçimde temsil ederler. 1980’li yıllardan sonra insan-dışı anlatıcıların bu temsil işlevine postmodern anlatının oyunlaştırıcı eğilimleri de eklenmiştir. Postmodern metinlerde insan-dışı anlatıcı, temsil merkezli konumundan uzaklaşarak kurmacanın yapaylığını görünür kılan, anlatıcı otoritesini ironize eden ve okuru metinsel oyuna dâhil eden bir formata dönüşür. Ayrıca bu süreçte insan-dışı anlatıcılar nesne ya da hayvanlarla sınırlı kalmayarak soyut varlıklar ve parçalanmış bilinç biçimlerine doğru genişlemiştir.

### 3. İnsan-Dışı Anlatıcının İmkânları: “Hocalı’da Kalan Tar” Örneği

Bu bölümde insan-dışı anlatıcıların edebiyatımızdaki örnekleri içerisinde konumlandığımız İmdat Avşar’ın “Hocalı’da Kalan Tar” (2024: 75-84) isimli hikâyesi üzerinden insan-dışı anlatıcı tercihinin sebepleri, işlevleri ve bu anlatıcının sunduğu imkânlar ele alınacaktır.

“Hocalı’da Kalan Tar”, Hocalı Katliamı öncesinde aylardır göğsüne mızrabın dokunmadığı, duvarda asılı bir “tar”ın monolog niteliğindeki konuşmalarından oluşmaktadır. Sahibi, cepheye giden “tar” üç çocuk ve bir annenin bulunduğu evin duvarında asılıdır. “Tar”, şair meclislerinde arkadaşları ile nağmeler kanatlandırdığı eski zamanları anımsayarak mutlu olmaya çalışsa da duvara çakılmış bir çiviye asılı olduğu gerçeği ile

yüzleşince mutluluğu çabucak hüzne döner. Evde, şehirde bir tedirginlik ve kasvet vardır. Tar, “sesleri ayırt etmekte pek mahir olan kulaklar”ı sayesinde cephede can verenlerin iniltisini bile duymaktadır. Gök gürültüsünü andıran sesler her gece biraz daha yaklaşmakta ev ahalisi diken üstünde durmaktadır. “Korkunç sesler”in şehre iyiden iyiye yaklaştığı bir gün şehit olan sahibinin cesedi eve getirilir. “Beyaz bir beze” sarılıp bir “kutu”ya konan sahibi feryatlar, çığlıklar eşliğinde defnedilmeye götürülür.

Bu hikâyede “tar” yalnızca bir gördüklerini nakleden bir yansıtıcı pozisyonunda değildir, kendi psikolojisi ve yalnızlığına dair cümleler de kurar:

“Sıcacık bir göğsün üstüne baş koymayı ve içimdeki feryadı tellerime dökmeyi ne çok özledim. Ama sesim içime gömüldü bir kere, yitik, kayıp sesim. Bazı geceler eski günleri yad ediyor, o ahenkli sesimi hatırlıyorum. Bu hâlimle yine o kederleri dile getirebilir miyim, o sesleri çıkarabilir miyim, bilmiyorum. Allah’ım bir tarın kendi sesine hasret kalması ne acı...” (Avşar 2024: 78-79).

Musiki meclisinde ihtiyar bir “tar”dan dinlediği tarihî hadiseyi nakleden “tar” mevcut durumla geçmiş arasında bağlantılar kurar:

“Katliamlar, mahpuslar, sürgünler... Bir çift söz sarf etmek hayat pahasıydı. Susmuştu tüm şiirler, şarkılar... Nağme kırgını yılıydı. Bizim sesimize de tahammül göstermediler, bizi de yasakladılar... Bütün meclislerden kovulmuştuk. Duvarlarda boynu bükülü kaldık bir süre... Sesimiz, nağmelerimiz kurşunlanmıştı... Kendi yurdumuzda esirdik... Oku tar, diye bizi yeniden meclislere davet eden müşfik bir şairin şiirini, gizli gizli okuyordu sahibim. O şair kurşuna dizildiğinde, beni sabaha kadar söyletmişti, en kederli nağmeleri okumuş ve sabaha kadar ağlamıştık.” (Avşar 2024: 79).

Burada Sovyetler Dönemi’nde millî çalgıların yasaklanmasına gönderme yapılmaktadır. Bu gönderme sayesinde hikâyenin zamanı Hocalı Katliamı’nın yaşandığı günlerle sınırlı kalmaz. Hikâye, Sovyetler Dönemi’ne uzanan daha geniş bir tarihî arka plan kazanır. Sovyetler Dönemi’nde kimi aydınlar Sovyet kültür politikaları çerçevesinde geleneksel musikiyi “gerici” ve “feodal” bir unsur olarak nitelendirmiştir. Şair Süleyman Rüstem’in yazdığı “Oxuma Tar” (Okuma tar okuma, seni sevmir proletar) şiiri, “tar”ın susturulması

gerektiğini savunan bir metindir. Buna mukabil hikâyede “müşfik bir şair” diye gönderme yapılan genç ve yetenekli şairlerden Mikayil Müşfik “Oxu Tar” başlıklı bir şiir yazar. Müşfik, yirmi yedi yaşında tutuklanır, otuzunda kurşuna dizilerek öldürülür. Sovyet döneminde susturulmak istenen bir çalgının yıllar sonra Hocalı’da yeniden hedefe konması metinde tarihî süreklilik duygusu yarattığı gibi kültürel bastırma ile fiziksel yok etme arasında da sembolik bir paralellik kurar.

Hikâyede umutsuzluk ve kasvetin iyiden iyiye yoğunlaştığı bir gün, düşman askerleri şehri kuşatır ve katliama başlar. Sahibi gittiği gün, “tar”ın umut bağladığı, evin “yeni yetme” oğlu da bu katliamda öldürülür. Evin içine giren düşman askerlerinden biri “tar”ı duvardan indirip sert bir cisimle tellerine “hoyratça” vurarak kakhahalarla gülmeye başlar. “Tar”, gerilmiş, ahenksiz tellerini iyice kasıp düşmanın istediği sesi çıkarmamak için direnirken “İlahi! Beni düşmana eşlik eden tarlardan eyleme!” diye dua eder. Düşman askeri “tar”ı şiddetle duvara çarpar. “Tar”, bu topraklardaki sesimiz yüz yıllar sonrasına kalsın, diye haykırmak istese de sesini unutmuştur, sesi çıkmaz. Sonra birden tellerinde Mikayil Müşfik’in dizeleri yankılanır: “*Oku tar! Oku tar! Seni kim unudar!*”

Genel hatlarıyla aktardığımız bu hikâyede anlatıcı olarak “tar”ın seçilmesi, rastgele bir tercih değildir. Azerbaycan musiki geleneğinde mugham icrasının temel çalgılarından biri olan “tar” güçlü bir sembolik değer taşır. “Tar”, Azerbaycan Türkleri için bir müzik aleti olmanın ötesinde kolektif kimliğin ve tarihsel sürekliliğin somutlaşmış hâlidir. Metinde “Sesimiz vatan bizim! Sesimiz eksilmesin bu topraklardan ya Rab!” şeklinde dua eden “tar” vatanla tar sesi arasındaki metaforik özdeşliğe gönderme yapar. Bir anlamda “tar”, Azerbaycan Türklüğünün varoluşunun maddî temsilidir. “Tar”ın susturulması toplumsal bir susturulma anlamı taşımaktadır. Hikâyede düşman işgali sırasında “tar”ın söylediği şu cümle yazar tarafından “tar”a yüklenen kültürel anlamı ifade etmektedir. “Beni yere fırlatıyor sakallı adam ve biz Türklere ağır küfürler ediyor.” (Avşar 2024: 83). Bu cümledeki “biz Türkler” vurgusu “tar”ın sembolik anlamların da ötesine geçerek temsil ettiği milletin kendisi olduğunu gösterir.

Bill Brown “Şey Kuramı”nda (Thing Theory) nesnelerin gündelik işlevlerini yitirdiklerinde ya da insanla ilişkileri kesilmeye başladığında “şey”e dönüştüklerini ve anlam üreticisi hâline geldiklerini iddia eder (Brown 2001: 4). Brown’un bu iddiası, esasında hemen herkes tarafından tecrübe edilen bir hadisedir. Çevremizdeki nesnelere, gündelik işlevlerini

sürdürdükleri müddetçe çoğu zaman fark etmeyiz. Ancak gündelik işlev bozulmaya başladığında ya da nesnelere ilişkimiz kesilmeye başladığında nesnelere bizim için anlamlı “şey”ler olmaya başlar. Matkap kırıldığında, araba bozulduğunda, pencereler kirlendiğinde anlam üretmeye başlar. Artık kullanımdan düşmüş bir eşyanın antika hüviyeti kazanması da bu bağlamda düşünülebilir. Bir araba müzesinde hissettiklerimiz ile onlarca arabanın geçtiği sokakta hissettiklerimiz arasında farkın bulunması da buradan kaynaklıdır. Bu hikâyede “tar”ın aylardır göğsüne bir mızrabın dokunmaması, bahsi geçen dönüşüm anına işaret eder. Müzik aleti olarak işlev görmeyen tar, estetik üretimin aracı olmaktan çıkarak toplumsal travmayı yansıtan bir “şey” olmuştur. Artık “tar”ın kullanım değeri değil tanıklık değeri vardır.

“Tar”ın anlatıcı konumuna yerleştirilmesi, bir başka açıdan daha anlamlı ve işlevseldir. Travma kuramcılarına göre travma deneyimleri çoğu zaman doğrudan anlatılmaya ve aktarılmaya karşı direnç gösterir. Travmatik olay, yaşandığı anda bilinç tarafından tam olarak kavranamaz, bu nedenle doğrudan temsil edilemez; travma, kendisini çoğu zaman gecikmeli, dolaylı ve parçalı biçimlerde açığa vurur (Caruth 1996: 4). Bu nedenle “Hocalı”da Kalan Tar” hikâyesinde travmanın doğrudan insan anlatıcı aracılığıyla değil, bir nesnenin monologu ile aktarılması, travmanın dolaylı temsiline hizmet eder. Travmanın merkezinde yer alan insan özne bu deneyimi anlatabilecek durumda değildir. Fiziksel olarak yok edilmemişse bile psikolojik olarak susturulmuştur. İşte bu nedenle hikâyenin bir nesnenin şahitliğiyle aktarılması son derece anlamlıdır. Böylece nesne-anlatıcı, travmanın temsil problemlerini aşan alternatif bir anlatma imkânı sunar. İnsan öznenin sustuğu yerde nesne konuşur.

Hikâyede “tar”ın anlatıcı olarak seçilmesi hikâyeye bir başka avantaj daha sağlamıştır. Bu hikâyede anlatıcı insan olsaydı kolayca öfkeye, milliyetçi söyleme veya intikam duygusuna kayabilirdi. Oysa “tar” yargılamaz, propaganda yapmaz; sadece tanıklık eder, titreşir ve kimliğini sessizce korur. Düşman, tellerine hoyratça vurduğunda çıkarmayı reddettiği ses, öfkeye kapılmayan bir direniştir. Tar, bu nedenle ideolojik değil etik bir anlatıcıdır. Travmanın ağırlığını yüklenir, acıyı hisseder ama öfkeye kapılmaz.

Hikâyenin son bölümü olan katliam sahnesinde “tar” diğer aile fertleri ve şehir ahalisi gibi travmanın öznesi hâline gelir. Düşman askerinin onu duvardan indirip tellerine hoyratça vurması, Azerbaycan Türklerinin kültürel varoluşuna dönük sembolik bir saldırıdır. “Tar”, düşman askerine direnç

göstermek suretiyle edilgen konumunu aşarak bir fail hâline gelir. Var oluş sebebini inkâr etmek pahasına düşmanın istediği sesi üretmeyi reddetmesi milletine sadakatin bir işaretidir. “Tar”ın suskunluğu, yenilgi değil bilinçli bir direniştir. Düşman askerinin “tar”ı duvara çarparak parçalaması bir yenilgi gibi görünse de tarın tellerinde Mikayil Müşfik’in “*Oku tar! Oku tar! Seni kim unudar!*” dizelerinin yankılanması, bu susturulmanın/yenilginin mutlak olmadığını gösterir. Bu dizeler, “tar”ın fiziksel anlamda susturulmasına mukabil kültürel ve tarihî olarak varlığını sürdüreceğine işaret eder. Çünkü kültürel bellek, yalnızca bireysel bilinçte saklanan bir içerik değildir; yazı, ritüel, anıt ve sembolik nesnelere gibi maddî taşıyıcılar içinde sabitlenerek kuşaklar boyunca aktarılır (Assmann 2015: 28). Bu çerçevede tar, kültürel belleğin maddî taşıyıcısıdır diyebiliriz. Assmann’ın tanımladığı biçimiyle bellek burada dışsallaşmış ve nesneleşmiştir. Bu anlamda “tar”, sesini kaybettiği anda daha güçlü biçimde konuşmaya başlamıştır. Hikâye boyunca “tar”ın yaşadığı ontolojik dönüşümü şöyle bir tablo ile göstermek mümkündür:

Aşama	“Tar”ın Durumu	Ontolojik Statü	İşlev	Kültürel Anlam
<b>I. Geçmiş</b> (Musiki meclisleri)	Çalınan, aktif enstrüman	Araç (object)	Estetik üretim aracı	Kültürel sesin taşıyıcısı
<b>II. Askıya alınma</b>	Duvarda asılı, çalınmıyor	Şey (thing)	Hatırlayan nesne	Kesintiye uğramış kültür
<b>III. Travma öncesi</b>	Sesleri duyan, monolog kuran	Tanık nesne	Travmanın gözlemcisi	Yaklaşan felaketin algılayıcısı
<b>IV. Travma anı</b>	Şiddete maruz kalan	Travmatik özne	Travmanın doğrudan muhatabı	Kültürel varoluşa saldırının hedefi
<b>V. Direniş</b>	Ses çıkarmayı reddeden	Ontolojik fail	Direnen varlık	Kültürel sadakatin sembolü

Aşama	“Tar”ın Durumu	Ontolojik Statü	İşlev	Kültürel Anlam
<b>VI. Travma sonrası</b>	Fiziksel olarak susturulmuş	Bellek nesnesi	Kültürel hafızanın taşıyıcısı	Yok edilemeyen tarihî ses

Thomas Nagel, “Yarasa Olmak Nasıl Bir Şey? (1974) adlı makalesinde bir insanın başka bir türün deneyimini hayal etmeye çalıştığında aslında kendi deneyimini o varlığa yansıttığını ileri sürer. Bu tespit, insan-dışı anlatıcı kullanan metinlerdeki önemli bir riske de işaret eder: anlatıcının insanileşerek kendi var oluşundan kaynaklı farklılıkları kaybetmesi. Anlatıcı, başlangıçta nesne olduğunu beyan etse bile, anlatım dili ve algı biçimi insan merkezli kalırsa okur, metni kısa sürede “insan bilinci”nden süzülen bir anlatı gibi okumaya başlar. “Hocalı’da Kalan Tar”da hikâye boyunca “tar”ın enstrüman kimliğini hatırlatan maddi ipuçlarının devrede olması bu riski ortadan kaldırmaya dönük bilinçli bir hamledir. Hikâyede “görme” yerine “duyma”nın öne çıkarılması, görsel betimlemeler yerine işitsel titreşimlere ağırlık verilmesi “tar”ın kimliğini hatırlatmaya dönük bilinçli tercihlerdir. Ayrıca bedene ait metaforlarda bir enstrümanın özelliklerine gönderme yapılır: “Tellerime dokunulmalı aylar oldu.”, “Göğsüme mızrap değmedi.”, “Sesim içime gömüldü.” (Avşar 2024: 78). Final sahnesindeki travmatik durum, akustik kopuş üzerinden ifade edilir. Hikâye dikkatle okunduğunda katliam sahnesinde “tar”ın asıl tepkisi ses üretme imkânının tehdit altına girmesinedir. Tellerine “hoayatça” vurulur. İstenilen sesi çıkarmamak için “gerilir”. Duvara çarpıldığında artık sesi çıkmaz. Bütün bunlara bakarak “Hocalı’da Kalan Tar”da insan-dışı anlatıcının, yalnızca teknik bir sürpriz olarak kullanılmadığını söyleyebiliriz. Hikâyenin tematik ve sembolik örgüsü tamamıyla bu anlatıcı üzerine kurulmuştur. Okur, anlatıcının kimliğini unutamaz. Çünkü anlatıcının algısı ve duygulanma biçimi, travma deneyimi insanî değildir.

İnsan-dışı anlatıcı kullanan metinlerdeki bir başka risk anlatıcının kendisine yüklenen sembolik yükü kaldıramamasıdır. Bu hikâyede “tar”; travmayı, kültürel hafızayı ve kolektif acıyı simgeleyen güçlü bir sembolik anlam taşır. Yazar, enstrümanın fiziksel özelliklerine ve kültürel işlevine dair ipuçlarını metne yerleştirerek sembolik ağırlık ile “tar”ın insan-dışı kimliği arasında dengeli bir ilişki kurmuştur. Böylece “tar” hem anlatıcı olarak farklılığını korumuş hem de metnin tematik derinliğini taşıyabilecek bir güç kazanmıştır.

## Sonuç

Klasik Türk edebiyatında nesnelere zaman zaman kişileştirme ve intak yoluyla temsil edildiği örnekleri saymazsak, insan-dışı anlatıcıların Türk edebiyatındaki ilk örneklerinin 1900’lü yılların ilk çeyreğinde görülmeye başladığını söylemek mümkündür. İnsan-dışı anlatıcı kullanan metinler, 1980’li yıllara kadar büyük ölçüde metalaşmayı ve toplumsal sınıflar arasındaki farkları göstermek üzere kullanılmıştır. Bunlardan bazıları (*Bir Liranın Başından Geçenler*, *Bir On Liralığın Hikâyesi*, *Bir Elli Liralığın Maceraları* gibi) İngiltere’de XVIII. yüzyılda yaygınlaşan dolaşım romanlarının bir bakıma yerli uyarlamaları, bazıları ise (*Ayna*, *Canlılar Cansızlar*) çok daha orijinal bir kurguya sahip derinlikli metinler olarak karşımıza çıkar.

1980’lerden sonra yazılan metinlerde insan-dışı anlatıcılar, postmodern etkilerle kurmacanın yapaylığını görünür kılmak, anlatıcının otoritesini ironize etmek ve okuru hikâyedeki oyuna dâhil etmek gibi amaçlarla (*Benim Adım Kırmızı*, *Bir Çağ Yangını*) kullanılmaya başlanmıştır. Ancak bu yargı, 1980 öncesi ve sonrası metinlerde insan-dışı anlatıcının kullanımı bakımından mutlak bir farklılık olduğu şeklinde okunmamalıdır. Zira 1980 sonrasında, insan-dışı anlatıcıların postmodern kurguya hizmet etme dışında kullanıldığı onlarca metin (*Ben Bir Gürge Dalıyım*, *Bir Ağacın Dilinden...* vb.) örneğini de bulmak mümkündür. Bu durum, insan-dışı anlatıcıların Türk edebiyatında tek bir estetik işlev üzerinden okunamayacağını göstermektedir. Bu nedenle insan-dışı anlatıcıların tarihsel gelişimini izlemek sadece bir anlatma tekniğinin dönüşümünü izlemek demek değildir. Bu tip çalışmaların zenginleşmesi insan-merkezci düşüncenin edebî metinlerdeki dönüşümü de görünür hâle getirecektir.

“Hocalı’da Kalan Tar” isimli hikâye üzerine yaptığımız tahlil, insan-dışı anlatıcıların doğru kullanıldığında teknik bir sürpriz olarak kalmadığını göstermektedir. İnsan-dışı anlatıcının kendi yapısına uygun biçimde konuşturulması, metnin tematik yönelişi ile uyumlu olması hikâyenin estetik bakımdan zenginleşmesine hizmet etmektedir. Bu çalışma, Türk edebiyatında insan-dışı anlatıcıların tespiti, tasnifi ve tahlili noktasında yapılacak başkaca çalışmalarla desteklenirse, insan-dışı anlatıcıların estetik ve kuramsal potansiyelini daha kapsamlı biçimde ortaya koyabilmek mümkün olacaktır.

Kurmaca metinlerde insan-dışı anlatıcı kullanımını, nesnelere modern dünyada öne çıkan konumuyla birlikte değerlendirilmeye de müsaittir.

Teknolojik sistemler sayesinde veri üretip aktarabilir hâle gelen nesnelere, modern dünyada edilgen bir varlık olmanın ötesine taşınmıştır. Bu yönüyle nesne-anlatıcılar, nesnenin modern dünyada dönüşen statüsünü ve insanla nesne arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanmasını edebî düzlemde görünür kılmaktadır. Tüm bunlar, nesne-anlatıcıların, çağdaş teorik yaklaşımlar ışığında değerlendirilirse yeni tartışma alanları açabilecek bir potansiyele sahip olduğunu göstermektedir.

### Kaynakça

Apuleius (2017). *Başkalaşımalar -Altın Eşek-*, Çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Alfa Yayınları.

Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek -Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik-* Çev. Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Avşar, İmdat (2024). *Güvercin Sevdası*, İstanbul: Tedev Yayınları.

Aydın, Rukiye Saran (2024). *Beli Bükük İle Mezartaşı*, Ankara: Hece Yayınları.

Bakır, Güven (2014). *Aryballos -Vazo, Kara Böcek, Devedikeni ve Yılan Üzerine Bir Masal-*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi İzmir Kent Kitaplığı.

Bernaerts, Lars, Marco Caracciolo, Luc Herman ve Bart Vervaeck (2014). “The Storied Lives of Non-Human Narrators”, *Narrative*, 22(1), s. 68-93.

Bilir, Lütfü (2022). *Bir Ağacın Dilinden*, Ankara: Kurgan Yayınları.

Blackwell, Mark (2012). “General Introduction”, *British It-Narratives, 1750-1830: Volume 1: Money*, Ed. Liz Bellamy, London and New York: Routledge, s. vii-xxviii.

Brown, Bill (2001). “Thing Theory”, *Critical Inquiry*, 28(1), s. 1-22.

Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, USA: Johns Hopkins University Press.

- Chatman, Seymour (2009). *Öykü ve Söylem -Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı-*, Çev. Özgür Yaren, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Cooper, James Fenimore (2021). *Bir Cep Mendilinin Otobiyografisi*, Çev. Göksevenin Abdal, İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Dicamillo, Kate (2025). *Edward Tulane ve Mucizevi Yolculuk*, Çev. Gözde Koca, İzmir: Tudem Yayınları.
- Enson, Kemal Ragıp (2023a). *Bir Liranın Başından Geçenler*, Haz. Fatih Altuğ, İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.
- Enson, Kemal Ragıp (2023b). *Bir Liranın Başından Geçenler*, Haz. Mesut Kaplan, İstanbul: Telos Yayınları.
- Gürsel, Nedim (1994). *Kadınlar Kitabı*, İstanbul: Can Yayınları.
- İnan, İrem Nur (2024). “Varlığın Vitrindeki Sesi: Oktay Akbal’ın Canlılar Cansızlar Adlı Öyküsünde Nesne-Anlatıcının İşlevi”, Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları Sempozyumu ve Sergisi II Tam Metin Kitapçığı, s. 699-704.
- Kemal Ahmet (1933). “Sandalye Diyor ki”, *Çığ*, 4, s. 6.
- Koray, Kenan Hulusi (1929). “Ayna”, *Servet-i Fünûn*, 1708, 1710; s. 366-368, s. 400-402.
- Koray, Kenan Hulusi (2023). *Beşer Dakikalık Hikâyeler*, Haz. M. Kayahan Özgül, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kumsar, İsmail Alper (2021). “Nesne-Anlatıcılar ve Edebiyatımızdan Bir Örnek: Bir Liranın Başından Geçenler”, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26, s. 698-719.
- Nagel, Thomas (1974). “What Is It Like to Be a Bat?” [Yarasa Olmak Nasıl Bir Şey?], *The Philosophical Review*, 83(4), s. 435-450.
- Özen, İbrahim (2022). “Selim Sırrı Tarcan’ın Hikâyeleri ve Hikâyeciliği”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 28, s. 156-176.
- Öztürk, Emrah (2025). *Limon Yağmuru*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Pakkan, M. Fahrettin (12 Haziran 1947-16 Temmuz 1947). “Bir On Liralığın Hikâyesi”, *Son Saat*.
- Pamuk, Orhan (2013). *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Simmel, Georg (2014). *Paranın Felsefesi*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tarcan, Selim Sırrı (1923). *Kahkaha Sultan*, İstanbul: İkbal Kütüphanesi.
- Terzi, Sinan (2019). *Derdimize Çare Bir Çiçek*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Uçan Eke, Nagehan (2023). “Nesne Anlatıcının Klasik Türk Edebiyatından Postmodern Edebiyata Serüveni ve Bir Aryballos Hikâyesi”, *Folklor/Edebiyat*, 29(1), 113, s. 119-138.
- Uras, Ziya (17 Ocak 1957-4 Eylül 1957). “Bir Elli Liralığın Maceraları”, *Gündüz*.
- Uşaklıgil, Halid Ziya (1935). *Aşka Dair*, İstanbul: Semih Lütfü Bitik ve Basımevi.
- Uyaroğlu, İsmail (2018). *Bir Liranın İki Günü*, İstanbul: Say Yayınları.
- Ünlü, Oğuzcan (2024). *Hulki Aktunç’un Bir Çağ Yangını ve Son İki Eylül Romanlarında Tekinsizlik*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.